Este texto no ha sido publicado, se encuentra en prensa, por lo que se pide no difundirlo. Posteriormente les haré llegar la versión publicada, la cual podrá ser difundida sin problemas.

Resumen (en español e inglés)

El texto es un resumen de trabajo académico y periodístico desarrollado a lo largo de más de una década sobre varios fenómenos de la industria musical en México. A partir de revisar el devenir y actualidad de diversos aspectos involucrados en dicha industria, se ofrece un panorama general sobre la misma con la intención de establecer un marco contextual y crítico. Se plantean coordenadas económicas, culturales, sociales e históricas con el objetivo de ofrecer herramientas cognitivas y fuentes referenciales para quien desee comprender el presente de la industria, así como una serie de reflexiones sobre las dinámicas y puntos a considerar para futuras investigaciones.

The text is a summary of academic and journalistic work developed over more than a decade on various phenomena of the music industry in Mexico. After reviewing the evolution and current affairs of various aspects involved in this industry, a general overview is offered with the intention of establishing a contextual and critical framework. Economic, cultural, social and historical coordinates are proposed in order to offer cognitive tools and reference sources for those who wish to understand the present of the industry, as well as a series of reflections on the dynamics and points to consider for future research.

Reseña curricular del autor

Julián Woodside (México, 1982). Doctorando en literatura comparada por parte de la Universidad Nacional Autónoma de México, es ensayista, historiador y académico dedicado al estudio de las relaciones entre medios, cultura e identidades colectivas. Se ha especializado en semiótica del sonido, industrias creativas y crítica musical, sobre lo que ha publicado textos académicos y de divulgación, además de impartir conferencias y haber colaborado con diversos medios musicales.

La industria musical en México: panorama crítico y coordenadas de análisis

Por Julián Woodside

Hablar sobre la o las industrias musicales en México es complicado por varias cuestiones. La principal es que hacen falta estudios que se aproximen al tema desde una perspectiva integral. Es decir, se carece de fuentes que, con el fin de dimensionar su complejidad, contemplen en un mismo espacio tanto los aspectos económicos y políticos, como los culturales, históricos y simbólicos que repercuten en dicha industria. Aquí se busca desarrollar, a manera de esbozo introductorio, algunas problemáticas y puntos a considerar para quien desee analizar los diversos fenómenos relacionados con el ámbito musical en México.

La industria musical mexicana, entendida como el cúmulo de diversas industrias del entretenimiento vinculadas a prácticas musicales, es una de las más sólidas y de mayor impacto a nivel latinoamericano. Sin embargo, al analizarla con detenimiento se perciben diversos vicios y problemas, ocasionando que la infraestructura disponible sea aprovechada por pocos individuos y que haya un importante sesgo en las oportunidades y acceso a recursos. Dicha situación trasciende el ámbito musical, pues forma parte de una historia cultural tropezada, paternalista, corrupta y oficialista en la que diversas instituciones han preferido imponer gustos e idealizaciones, en lugar de promover lo que ocurre orgánicamente.

Si bien se podría considerar que la industria musical surgió durante la primera mitad del siglo XX, con la aparición de disqueras y medios de comunicación masiva, lo cierto es desde siglos atrás artistas, promotores y espacios de divertimento públicos y privados consolidaron una red de colaboración que ha facilitado la proyección nacional e internacional de diversas propuestas. Sin embargo, a pesar de ser masiva, esta industria tiende a denostar expresiones populares, salvo cuando pueden ser explotadas con fines políticos o económicos. Esto es legado de las ideas

nacionalistas de finales del siglo XIX y principios del XX, donde instituciones culturales y mediáticas confundieron las nociones de “popular” y “folclor” al querer imponer una versión oficialista y osificada de “lo popular”, en lugar de dar espacio de manera orgánica a diversas prácticas de entretenimiento cotidiano.

A nivel global se considera que los últimos años han significado una crisis para la industria musical. Si bien ciertos modelos, como las tiendas de discos, varios sellos discográficos y formas de distribución se volvieron obsoletos o de nicho, en realidad se ha vivido una reconfiguración en las dinámicas y roles de creación, distribución, venta y reproducción de obras musicales. Esto no es nuevo, pues desde finales del siglo XIX diversas tecnologías han estimulado este tipo de reacomodos, pero hoy la música se vincula con prácticamente todas las industrias del entretenimiento y existen más formas de monetizarla que en ningún otro momento de su historia. Es difícil afirmar que hay una crisis, aunque sí, las nuevas generaciones se dividen no sólo por los estilos musicales que disfrutan, sino también por cómo escuchan música (Coleman, 2005, p. xiii).

Otro aspecto a considerar es que se suele creer que la música “es sólo música”; es decir, que carece de relación con el exterior, haciéndola única entre las artes (Storr, 2002, p. 20). Sin embargo, además de ser una profesión, como muchas otras, la práctica musical tiene múltiples maneras de significar. Este hábito de despojar de historicidad a la música (Tagg, 2015, p. 96) resulta peligroso, pues ignora que ésta se relaciona con diversos contextos sociohistóricos y prácticas culturales e identitarias. Al respecto es pertinente la reflexión de Ronald Radano y Philip Bohlman sobre la importancia de estudiar los fenómenos musicales:

> For many it may seem that making a case for music's culpability in the reproduction of racial stereotypes is empirically unsound because music is music, not race. Music is, one might argue, no more than a non-signifying, free-floating, essentialized object. But the question "why music?" is particularly unsettling precisely because of its banality. To dismiss music as non-signifying is possible only when one ignores the power that accrues to musical practice. Music acquires power because it can be used to attribute and ascribe multivalent meanings. The moment when it seems not to signify, music becomes most significant; music acquires its very powerlessness as an object (Radano & Bohlman, 2000a, p. 43).

Este texto reflexiona sobre cómo la industria musical se relaciona con aspectos sociales, culturales, históricos, económicos y artísticos de México. En “Radiografía de una industria centenaria” se describen sus orígenes y devenir, entendiéndola como un cúmulo de actividades y nichos económico-culturales que se codeterminan. Esto se complementa en “Nichos que conforman la industria musical mexicana”, donde se describe brevemente cada sub-industria musical, así como algunos estilos que contempla. En “La industria patrimonial: clasismo y discriminación disfrazados de cultura” se desarrolla cómo lo institucional y lo político repercuten en el funcionamiento de las industrias culturales y del entretenimiento en el país. Posteriormente, en “Algunas problemáticas contemporáneas” se exponen algunas situaciones a considerar al momento de realizar investigaciones musicales en el país: desde prejuicios por cuestiones de gusto y distinción, hasta prácticas que afectan a la industria y forman parte de la realidad social, económica y política del México contemporáneo. Finalmente, “¿Cuál es el presente de la industria musical en México?” plantea algunas reflexiones finales y puntos a considerar para futuros estudios.

Si bien algunos puntos y problemas discutidos a continuación muestran indicios de cambio en los últimos años, dar seguimiento a cada uno de ellos permitirá dilucidar si el cambio es estructural o temporal, pues la lógica actual de la industria cuenta con varios siglos de desarrollo y consolidación. Cabe aclarar que el texto ofrece coordenadas críticas y documentales, teniendo como intención futura el profundizar sobre cada uno de los puntos aquí argumentados.

Radiografía de una industria centenaria

La música es uno de los principales medios de comunicación; el promedio de ciudadanos en Occidente escucha música por más de un cuarto de su vida consciente (Tagg, 2015, p. 37). El sociólogo musical se enfrenta a un complejo entramado de procesos identitarios, comerciales, artísticos, históricos y emocionales (Frith, 2007), razón por la que el primer paso para comprender la

producción musical contemporánea es dimensionar su alcance y repercusión. No obstante, habría que considerar que la música cumple, y ha cumplido a lo largo de la historia, múltiples funciones que van más allá del entretenimiento y la socialización (ver Siegmeister, 1987). Por esta razón, hablar de industria resulta reduccionista cuando sólo se contempla lo económico, ya que actualmente "la industria produce cultura y la cultura produce industria" (Negus, 2005, p. 35).

Además de cuestiones económicas, artísticas y culturales, la industria musical implica considerar aspectos geopolíticos. Por ejemplo, no se puede comprender el impacto internacional de la pieza "Sobre las olas", de Juventino Rosas, si no se analiza la relación cultural entre México y Europa a finales del siglo XIX. Tampoco se podría explicar el reconocimiento global del Mariachi como ícono de la música mexicana si no se estudia la manera en la que la crisis cinematográfica estadounidense repercutió en el cine y la música en México durante la década de los cuarenta del siglo XX. Finalmente, hablar del *boom* del "Rock mexicano" al término del siglo XX requiere considerar variables como la consolidación de Miami como "capital latinoamericana" y su cercanía con México, el Tratado de Libre Comercio, la expansión mediática nacional por el resto de Latinoamérica, algunas estrategias de comercialización de la industria discográfica iberoamericana, etcétera.

Los orígenes de esta industria se pueden rastrear a la Nueva España, pues ya en el siglo XVI se habían oficializado los espectáculos públicos y se crearon diversos organismos rectores. La labor de los músicos, tanto en la calle como en los espectáculos públicos y privados, era monitoreada y, en la medida de lo posible, administrada por el Estado:

> Además de constituir una guía de organización y funcionamiento y de ofrecer una cierta protección, la normatividad presentó una serie de restricciones, por lo que entre los artistas y el poder se estableció una relación de interdependencia, no exenta de turbulencia, en la que se alternaron la obediencia con el desacato (Ramos Smith, 2010, p. 61)

La práctica musical era reconocida desde entonces como una expresión artística fundamental para otras disciplinas como la danza y el teatro. Más adelante, en el

siglo XIX floreció la prensa especializada en música, mientras que alrededor de la década de 1840 aparecieron los primeros álbumes o repertorios de partituras (Moreno Gamboa, 2009, pp. 9–12). El México decimonónico ya estaba familiarizado con la comercialización de la música más allá de los espectáculos en directo.

Para inicios del siglo XX era común que los espectáculos populares mostraran proyecciones de cinematógrafo, teatro, baile, música, actos circenses y presentaciones públicas de fonógrafo (Rosas, 2010, p. 173). El crecimiento de la industria cinematográfica implicó que, durante sus primeros años silentes, se utilizaran solistas, orquestas o conjuntos para entretener al público al inicio o en los intermedios de una proyección, mientras que las vistas cinematográficas se utilizaban para amenizar los intermedios de las programaciones musicales (de los Reyes, 1983, pp. 101–103). Incluso, durante esos primeros años era usual la “película-concierto”, formato de entretenimiento que consistía en “acompañar la proyección de films con trozos de ópera o fragmentos de sinfonías corales, para el lucimiento de músicos y cantantes” (p. 114).

Como se puede apreciar, la consolidación de la industria musical ha sido gradual y cuenta con más de cuatro siglos de historia. Y así como en la Nueva España los espectáculos marginales eran parte importante de la vida cotidiana, el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) comunicó que en el 2015 la economía informal generó el 23.6% del Producto Interno Bruto (PIB) y el 57.9% del empleo en México (Migueles, 2016). Realizar un abordaje desde lo económico implica comprender que buena parte de la economía relacionada con esta industria proviene de prácticas informales, mas no necesariamente ilegales. Además, la música se ha relacionado con prácticamente todas las industrias del entretenimiento de cada época, lo cual implica hablar hoy también de su relación con los videojuegos, las redes sociales, los dispositivos móviles, la publicidad, etcétera.

Se concibe aquí a la industria musical como el conglomerado de nichos y actividades comerciales y culturales relacionadas con la creación y consumo musical. Cada nicho es un segmento o sub-industria que agrupa identidades, imaginarios y estilos musicales afines. Y mientras que en apariencia los nichos se distinguen discursivamente unos de otros, en la práctica comparten públicos, foros,

medios, artistas y formas de distribución. Cada nicho agrupa a su vez varias escenas, las cuales consisten, como plantea Andy Bennett, en el conjunto de músicos, promotores y fans que crecen alrededor de un género musical en particular, compartiendo un mismo entorno, y desarrollando o apropiándose de estilos musicales en concreto (Bennett, 2004, p. 223).

A continuación se describen los principales nichos que se pueden identificar en México y que dan sustento al funcionamiento general de la industria musical en el país. Ameritaría, eso sí, un espacio más extenso para delimitar su lógica discursiva y los estilos musicales que los conforman. Si bien cada uno tiene aspectos diferenciadores y lógicas específicas, todos implican al menos los siguientes elementos: a) un discurso y prácticas colectivas que les da cohesión con respecto a imaginarios afines; b) generaciones de públicos y actores que dan perpetuidad al flujo del capital cultural que los sustenta; y c) un cúmulo de instituciones y actores dedicados a la creación, producción, distribución, formación, crítica y consumo de sus formas musicales. Habría que considerar además que diversas industrias del entretenimiento y prácticas sociales son transversales a estos nichos, cuestión que da pie a dinámicas económicas, simbólicas y culturales sumamente complejas en la industria musical.

Nichos que conforman la industria musical mexicana

Haya afinidad o no por sus imaginarios, vivir en México implica que se establezca contacto con cada nicho a partir de diversas dinámicas sociales y mediáticas. Algunos lectores quizá estén en desacuerdo con la clasificación que a continuación se propone bajo el argumento de que estilos musicales agrupados en un nicho plantean discursos contrarios y tienen orígenes distintos. Sin embargo, es esa tensión la que da cohesión al nicho: implica procesos de identificación y diferenciación, así como historicidades, donde algunos discursos parecieran ser contradictorios, cuando en realidad son complementarios. El listado se inspira en criterios establecidos por la industria discográfica, como las categorías del Grammy

Latino, así como por la manera en la que artistas, medios, foros y público establecen pragmáticamente diversas formas de segmentación. Esto permite explicar, por ejemplo, cómo el Jazz, que surge de un nicho popular, se ha trasladado gradualmente al nicho Académico, a la vez que diversos artistas del género se podrían posicionar individualmente en otros nichos. Además, hay estilos musicales, como la Trova, que resultan ambiguos o difíciles de categorizar al interior de un nicho, por lo que habría que tener presente que se trata de coordenadas teóricas, mientras que en la práctica los procesos son más complejos.

Los nichos mantienen relaciones dialógicas entre sí, distinguiéndose y redefiniéndose a partir de sus respectivas historicidades. Es importante identificar estas relaciones para dimensionar la lógica y la complejidad de la industria en un momento dado. Por esta razón, y recordando que los nichos pueden compartir públicos, foros, medios, artistas, etcétera, se podría considerar que la industria musical en México implica actualmente los siguientes segmentos o sub-industrias:

- *Pop / Balada*. El Bolero ranchero fue a mediados del siglo XX el primer género creado conscientemente para su explotación comercial en México (Moreno Rivas, 1989, p. 198). Este nicho incluye a aquellas formas de expresión musical enfocadas a la idealización romántica de artistas y conjuntos, así como estilos que construyen su discurso desde el amor y el desamor. Promueve la socialización desde lo emocional, además de enfocarse en la construcción mediática de los intérpretes, apoyándose generalmente en diversas plataformas y reproduciendo modelos de promoción internacionales. Actualmente el nicho se encuentra en aparente crisis, pues al estar estrechamente ligado a la industria *mainstream*, la cual ha dado prioridad a los nichos Regional y Urbano latino, no se tiene claro cuál será el futuro de algunos de sus exponentes. Incluye géneros como el Bolero, el Pop (como estilo musical), la Balada romántica, ciertos exponentes de Trova y buena parte de las expresiones musicales infantiles y juveniles.

- *Regional*. Originalmente apelaba a la música popular proveniente principalmente de la zona norte del país, pero desde finales de los setenta del siglo XX ha tenido tal crecimiento que se ha posicionado como una sub-industria equivalente a la del Pop (ver Carrizosa, 1997). Cuenta con presencia en toda la República y el sur de Estados Unidos, así como una infraestructura de producción, mediatización y consumo paralela a la de los mecanismos de mediatización *mainstream*. Incluye géneros como Banda, Norteña, Grupera, Ranchera, Movimiento alterado y Tex-Mex.

- *Urbano latino / Latin pop / Bailable latino*. Este nicho parte de la consolidación de una estética latinoamericana de lo que se había originado internacionalmente como discurso e industria Pop. Proviene de la transnacionalización de artistas iberoamericanos que, desde mediados del siglo XX, y sobre todo a partir de la consolidación de Miami como capital latinoamericana durante los noventa, han explorado discursos y estilos bailables *mainstream* con rasgos latinos. Cuenta con una plataforma mediática internacional, y sus instituciones se rigen bajo una lógica ajena a la de las industrias nacionales, a pesar de monitorearlas para identificar propuestas emergentes. Si bien empezó siendo una vertiente latina del Pop, actualmente contempla estilos como el Reggaetón y el Trap.

- *Tradicional / Folclórico*. Son términos opuestos, pues el primero apela a tradiciones musicales aún vigentes, mientras que el segundo alude a la osificación y oficialización de prácticas musicales. Sin embargo, ambos comparten imaginarios, espacios e infraestructura ya sea por cuestiones de paternalismo institucional o de propagandismo nacionalista. Este nicho mantiene lazos directos con lo que globalmente se conoce como World Music, con todos los problemas que esto implica (ver Bohlman, 2002). Incluye estilos como el Son Jarocho, el Son Huasteco, el Jarabe, el Mariachi, el Canto cardenche, la música "étnica", los Corridos revolucionarios, las danzas y cantos tradicionales, etcétera. Además, ha dado pie a estilos emergentes

como el Etnorock (ver López Moya, Efraín, & Juan Pablo, 2014) y otras formas de fusionar prácticas tradicionales con estilos contemporáneos.

- *Música popular alternativa*. Surgió internacionalmente a partir del Rock y estilos afines con un discurso contrario –pero complementario– al Pop. Con el tiempo ha desarrollado un nicho propio bajo conceptos como el de "autenticidad", "legitimación", "pertenencia" e "independencia". Se vincula con una industria musical global *mainstream*, como el nicho Pop, así como múltiples sub-industrias internacionales en constante diferenciación, como la del Rock, el Punk, el Hip hop, la Electrónica, el Metal, el Folk, el Funk, el Noise, etcétera. Además, ha desarrollado estilos regionales como el Rock mexicano, el Rock mestizo, el Nortec, la Electrocumbia, etcétera.

- *Electrónica.* Existe una vertiente del nicho alternativo que se ha consolidado como una sub-industria en sí: la electrónica. Medios, foros, músicos y promotores han desarrollado un circuito local y global autónomo, el cual contempla diversos estilos musicales electrónicos como el EDM, el House, el Techno y algunas vertientes latinas.

- *Rock urbano y expresiones periféricas*. Originado como una vertiente del Rock, el Blues y el Rupestre mexicano (ver Pantoja, 2013), así como algunas variables del Punk, es un nicho consolidado en las zonas periféricas de la ciudad de México entre las décadas de los setenta y los ochenta. Actualmente funciona como una industria autónoma, con sus propios canales de distribución y hábitos de consumo, principalmente en el centro del país, además de estar muchas veces vinculado a la informalidad, más no a la ilegalidad. Mantiene relación con el nicho de la Música popular alternativa, pero a pesar de ser una industria millonaria y autónoma, tiende a diferenciarse por cuestiones sociodemográficas y económicas.

- *Sonideros*. Si bien esta figura musical no es definida por un género o estilo, pues puede apelar a la música tropical, a la electrónica (ver Ramírez

Paredes, 2009), e incluso a otros estilos como el metal. Su funcionamiento, historia, imaginario y lógicas económicas y discursivas hacen que se pueda hablar de los sonideros como un nicho musical autónomo.

- *Tropical*. Abarca estilos originados ya sea en Latinoamérica, o con una identidad latinoamericana, como la Salsa, el Merengue, la Cumbia, el Danzón y el Cha cha chá, así como algunas variables de la música afroantillana. Deviene de ciertas músicas tradicionales y folklóricas de la región, pero se mantiene vigente como una industria independiente, con sus propios foros, públicos y formas de subsistencia.

- *Académica / Experimental / Improvisación*. Abarca estilos y formas musicales enfocados a la técnica y al desarrollo de nuevas formas, lenguajes y poéticas musicales, así como a la perpetuación de estilos antiguos. Si bien contempla formas tan disímiles como la música de cámara, la Ópera, el Barroco, las orquestas, la Electroacústica, la música contemporánea, la improvisación libre, el Arte sonoro, algunas vertientes del Jazz y, en general, las vanguardias intelectuales, el nicho adquiere cohesión a partir de diversos discursos de distinción y legitimación, los cuales son perpetuados mediante ciertas instituciones educativas y artísticas.

Existe además una figura en la industria que podría considerarse nicho: el llamado *mainstream*. Sin embargo, se trata en realidad de una maquinaria mediática comercial que atraviesa a todos los nichos y cuyo fin es la capitalización de estilos o artistas populares. Se apropia, a pesar de cierta actitud conservadora en México, de las tendencias del gusto popular, por lo que capitaliza propuestas musicales que destacan en cierto periodo: el Bolero en los cuarenta, el Rock & roll en los sesenta, el Pop juvenil en los ochenta o, en la actualidad, artistas de los nichos Regional y Urbano latino. Se vincula además con sus símiles en otras latitudes, por lo que depende también de una lógica geopolítica global, e incluso colonialista. Pero a diferencia de un nicho, no posee un imaginario claramente identificable.

Cada nicho reconfigura sus “fronteras” a medida que las tendencias en el gusto y las prácticas creativas cambian y se establecen nuevas relaciones con el resto de los nichos. Este proceso se podría ilustrar mediante un cúmulo de esferas interconectadas cuya posición y tamaño varía constantemente, a modo de un diagrama de Venn en 3D. En el diagrama aparecerían además esferas que representarían actores y prácticas de otras industrias que se conectan con uno o varios nichos del modelo, sin ser exclusivos de ellos. Finalmente, todo estaría atravesado por varios planos discursivos: el económico, el social, el cultural, el histórico, el geopolítico, el artístico, etcétera.

Finalmente, cada escena, género y nicho, así como la industria en su totalidad, funcionan como campo cultural: hay *habitus*, capital cultural, guardianes y relaciones de poder entre los diversos actores involucrados en el campo (Bourdieu, 1990). Su historicidad implica tensiones generacionales (ver Marías, 1989, p. 12), así como cambios en sus respectivos centros y periferias. Cada actor de la industria implica una latencia (e interdependencia) creativa. Es decir, artistas, medios, promotores, foros, instituciones, etcétera, están disponibles para los demás en todo momento, por lo que sus roles y formas de interacción pueden ser activados, por intereses particulares o coyunturas, a manera de proceso “sináptico” en una red “neuronal” creativa (ver Woodside & Jiménez, 2012, pp. 96–98).

La industria patrimonial: clasismo y discriminación disfrazados de cultura

México cuenta con una de las principales economías de entretenimiento en el mundo (Valadéz, 2013, 2014). Sin embargo, su presente es legado de diversos procesos históricos relacionados con la institucionalización de la cultura y la oficialización de identidades colectivas. Esto ha dado como resultado una serie de prejuicios y vicios por parte de los actores involucrados en la industria, razón por la que, si bien teóricamente podemos entender por cultura a “la totalidad de los lenguajes y de las acciones simbólicas propias de una comunidad” (Chartier, 2007,

p. 35), en la práctica muchas expresiones son relegadas por cuestiones políticas, ideológicas e incluso morales.

De acuerdo con el economista mexicano Ernesto Piedras, las industrias creativas representan el 7.4% del PIB del país. Sin embargo, Piedras reconoce que la falta de apoyo y promoción gubernamental, así como las dinámicas de la economía informal, afectan la posibilidad de dimensionar realmente su potencial y alcance económico, siendo la música parte central:

> La música es el sector más pesado; es muy transversal, pues compras los CD, descargas música, vas a conciertos… Casi todas las actividades culturales tienen música: en la inauguración de una exposición tocan música, en un museo como San Ildefonso hay una orquesta de cámara tocando, en eventos oficiales tocan música; está por todos lados (citado en Ramírez Tamayo, 2017).

En México existe una importante brecha cultural y mediática, pues sólo una minoría produce y circula productos culturales que a su vez les representen dentro de los medios y plataformas de comunicación públicos y privados. Esto influye en cómo se vive y percibe la multiculturalidad del país, pues buena parte de los segmentos de la población no sólo carecen de acceso a los medios de producción, sino que además no se ven representados en ellos, o lo son desde una perspectiva reduccionista. La industria patrimonial del país, que contempla medios de comunicación e instituciones culturales (ver Grainge, 2003; Hewison, 1987), ofrece contenidos “esquizofrénicos” (Woodside, 2016), ya que hay una gran distancia entre “lo que se dice” que ocurre de lo que realmente ocurre (Sefchovich, 2013, p. 15).

La industria patrimonial va de la mano de las industrias del entretenimiento, por lo que las políticas de la memoria han repercutido en la selección y reproducción de los discursos artísticos que son representados y respaldados por los medios e instituciones oficiales en México. Los criterios actuales provienen de políticas culturales originadas a finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. Promover las “buenas formas” y una identidad nacional ocasionó que se discriminara a aquellas expresiones ajenas a los intereses del discurso oficial. En el proceso, las expresiones populares se osificaron al confundir de modo paternalista el concepto

de “folclore” con el de “popular”, anestesiando identidades y promoviendo un etnocidio oficialista:

> Si no se mantiene el tono de alta cultura, sucede lo que pasó en nuestro México: que la boga del folklore iniciada por nosotros, como un comienzo para la creación de una personalidad artística nacional en grande, falta de empuje constructivo y de programa completo, ha caído en lo popular comercializado. Canción, producida a centenares, como los *jazzes*, los *blues*, los tangos y rumbas del mercado de Norteamérica. Arte de embrutecimiento, ingestión de vulgaridad sincopada, mecanizada, revertida al balar de las becerras, según ocurre en el canto de las que divulga el cine de Hollywood. Lo popular como base para el salto a lo clásico, había yo recomendado en el discurso de inauguración del edificio del Ministerio, y sin pasar por el puente de lo mediano. Por falta de quien le diera los cauces, aquel movimiento ha caído en el plebeyismo, que hoy comparte con los toros la atención de un público degradado.
>
> Para sacar el baile popular de la monotonía de los jarabes y las zandungas, era menester crear una raza fuerte y vigorosa de bailadores. Las ideas artísticas de nuestro pueblo se renovaban por comparación de los bailes españoles y sudamericanos que exhibíamos en los festivales. El *jazz* lo prohibí, lo desterré de las escuelas. Pero la población mestiza de nuestro territorio está muy lejos de la lozanía que hace falta para crear la plástica del bailarín (Vasconcelos, 2011, p. 173).

Como se puede apreciar en esta cita de José Vasconcelos, político mexicano que estuvo detrás de la creación de varias instituciones y políticas culturales a lo largo de la primera mitad del siglo XX, el discurso nacionalista venía acompañado de un discurso clasista: lo popular es importante siempre y cuando construya sobre la identidad nacional. De esta manera:

> los movimientos, activistas, políticos e intelectuales nacionalistas lograron anudar los principios modernos de la identificación colectiva con un modo racista de percibir o concebir la historia patria y las relaciones entre los diversos agrupamientos y clases sociales; modo de percibir surgido de la confluencia de saberes y disciplinas académicas/científicas resultado, a su vez, de la Ilustración del siglo XVIII (…). El despliegue y actividad cognitiva de estos nuevos saberes engendrados por la modernidad industrial se llevó a cabo aplicando una serie de criterios estéticos (la Grecia clásica usada como paradigma de la perfección) y morales (la decencia, la sexualidad contenida y regulada, el amor al trabajo, las buenas costumbres) que sirvieron al desarrollo del trabajo científico de mediciones, observaciones y

> comparaciones requeridas en la elaboración de clasificaciones destinadas a marcar las jerarquías raciales entre los pueblos diversos, con las cuales llegaron a definirse los perfiles ideales de las culturas nacionales homogéneas (Gómez Izquierdo, 2005, pp. 118–119).

De acuerdo con Jorge Gómez Izquierdo, el impacto del discurso de las élites sobre el resto de la sociedad "se incrementa debido a la primacía que ejercen en la toma de decisiones en los campos de la educación, de la cultura, la investigación científica, así como en el acceso a los empleos privilegiados y al control de la información y en las comunicaciones" (p. 123). Por otra parte, la oficialización del racismo y la discriminación, disfrazados de "renovación" y "mejoramiento" cultural, hacen que a la fecha imperen en México prácticas y costumbres de discriminación y exclusión que se fortalecen entre sí, conformando un paisaje de desigualdad y violencia (Navarrete, 2016, pp. 51–52).

La discriminación cultural ha sido justificada desde dos frentes en México: uno que apela a valores morales, legado de las ideas nacionalistas; y otro que apela a valores estéticos, legado del Romanticismo y la Modernidad europeos (ver Gay, 2007, pp. 23–47). Existe además un antecedente histórico, el criollismo, pues desde hace siglos se ha insistido en evaluar y diferenciar moralmente lo local, o nacional, de lo proveniente de otras latitudes (ver Brading, 1973; Estrada, 1973). Con la Independencia, en el siglo XIX, se dio el surgimiento de dos vertientes ideológicas: la hispanofilia, que sobrevaloraba lo proveniente del viejo continente (ver Pérez Vejo, 2001, pp. 36–49), y la mestizofilia, que hacía lo mismo con las raíces indígenas locales, cuestión que se materializó en lo musical (ver Basave Benitez, 1992, p. 113 y 123).

La cinematografía de principios del siglo XX vio crecer dicha tensión discursiva, cuestión que devino en un "nacionalismo cosmopolita", que buscaba medirse con las propuestas estéticas globales, y un arte "verdaderamente nacionalista", que promovía el paisaje, los tipos y las costumbres nacionales (de los Reyes, 1988, p. 68). Algo similar ocurrió paralelamente en lo musical a partir del contraste de los planteamientos de compositores como Silvestre Revueltas y Carlos Chávez. Sin embargo, no se puede obviar que, junto con estas tensiones discursivas y artísticas, los siglos XIX y XX vieron el surgimiento de múltiples

expresiones de xenofobia y xenofilia (ver Salazar, 2006). Lo cual ha tenido como resultado dos posturas culturales radicales: un nacionalismo paternalista y la sobrevaloración de expresiones provenientes de otras latitudes.

Se ha promovido además un colonialismo cultural. En la Nueva España las autoridades buscaban mantener la música "a la altura de la de los países del Viejo Mundo" (Estrada, 1973, p. 52), lo cual ocasionó que artistas destacados fueran comparados, muchas veces de manera despectiva, con sus símiles en otras latitudes. Esto ocurrió con Joaquín Beristáin, compositor que en el siglo XIX fuera considerado el "Mozart mexicano" (Moreno Gamboa, 2009, p. 88), así como con el conjunto de rock mexicano Caifanes, quienes a finales del siglo XX fueron llamados el "The Cure mexicano". De esta manera, el investigador que busque analizar la industria musical en México deberá contemplar los prejuicios y marcos críticos que a lo largo de la historia se han desarrollado en el país, así como algunas problemáticas contemporáneas, las cuales se desarrollan en el siguiente apartado.

Algunas problemáticas contemporáneas

La industria musical abarca infinidad de prácticas: clandestinas, masivas, institucionales, mercadotécnicas, experimentales, etcétera. Pero a pesar de que artística y económicamente pueden tener lógicas y motivaciones opuestas, en México tienden a ser analizadas bajo los mismos criterios. Al respecto del estudio de expresiones populares, el historiador Justino Fernández ya planteaba en 1972 lo siguiente:

> Lo equívoco, me parece, es considerar en el mismo nivel y cortar con el mismo rasero todas las expresiones populares por el hecho de serlo (…). Presentar el arte popular sin discrimen de categorías es un error y una injusticia o una inconciencia de sus valores (…). Cabe, pues, una distinción primera en cuanto a las categorías del arte popular dentro de su producción misma, y cabe también una segunda distinción más profunda en cuanto a la conciencia histórica y a la capacidad expresiva, hasta alcanzar los más altos planos en que al arte ya no es necesario añadirle el término de popular (Fernández, 2002, pp. 253–254).

La polarización entre “espectáculo” y “cultura”, o entre “entretenimiento” y “arte”, fenómenos que no son excluyentes entre sí, promueve una idea de “gusto” que ocasiona que en México predominen “trabas ideológicas que impiden ver las actividades creativas como un bien económico” (Ramírez Tamayo, 2017). No obstante, como se mencionó en una cita de Keith Negus más arriba, la industria produce cultura y la cultura produce industria. De esta manera, el gusto puede ser entendido como un sistema de preferencias que orienta la manera en la que percibimos individualmente las obras, pero también como un sistema de representaciones que influye en la valoración cotidiana de las obras de arte y de las relaciones sociales (Bozal, 1999, p. 13).

El consumo musical, y la industria que conlleva, requiere de considerar variables identitarias y emocionales. La experiencia musical se idealiza, implica una gradación en cuanto al involucramiento racional y emocional de los escuchas, por lo que el investigador corre el riesgo de aplicar criterios subjetivos al analizar otros contextos o hábitos de consumo ajenos a los de su interés o grado de involucramiento. Las categorías propuestas por Richard Giulanotti con respecto a las identidades de los espectadores de futbol son de utilidad para los fines aquí propuestos. Dichas categorías son: partidarios (*supporters*), seguidores (*followers*), aficionados (*fans*) y paseantes (*flâneurs*) (2002, p. 31), y permiten gradar involucramiento que se puede tener hacia un estilo o imaginario musical.

Desde lo emocional la mercadotecnia plantea la noción de *lovemark*, entendida como las marcas o negocios que crean conexiones emocionales con las comunidades y redes en las que se desenvuelven (Roberts, 2004, p. 60). Bajo este criterio existen cuatro formas de categorizar un producto: productos básicos (*commodities*), modas (*fads*), marcas (*brands*) y *lovemarks* (2004, p. 149). Dichas categorías aplican también a lo musical, y dependen del respeto y amor que tanto individuos como comunidades tengan hacia un artista o estilo en específico. Los criterios no son absolutos, pues dependen del nicho donde se posicione o se considere más afín quien realiza la valoración, así como del nicho de donde provenga el artista o estilo a considerar.

Por todo lo anterior, y para que el investigador tenga suficientes elementos contextuales para realizar una labor crítica de análisis, se comparten a continuación una serie de problemas que atraviesan a la totalidad de la industria musical en México. Cabe destacar que existen puntos en común con otras industrias de Latinoamérica, lo cual tiene que ver con las relaciones geopolíticas antes mencionadas, así como con el hecho de que la región comparte historia política, social, cultural y económica.

Producción y mediatización centralizada

México vive un fuerte centralismo, pues las principales instituciones políticas, económicas, mediáticas y culturales se ubican en la capital, la ciudad de México. Esto implica un importante rezago representacional en el resto del país, ocasionando que buena parte de las expresiones artísticas e iniciativas musicales tengan que pasar por la capital para ser reconocidas y legitimadas a nivel nacional. Lo anterior no significa que falten iniciativas destacadas en el resto del territorio, pero la centralización institucional y mediática dificulta que trasciendan lo local.

Consorcios como Televisa, Azteca, Fórmula, Acir e Imagen dominan el mercado privado y poseen buena parte de las frecuencias en radio y televisión, por lo que la diversidad de discursos musicales es limitada. Mientras tanto, las instituciones públicas tienden a ofrecer contenidos bajo un concepto de cultura relativamente conservador y paternalista. En cuanto a la producción de eventos, la Corporación Interamericana de Entretenimiento (CIE), y su subsidiaria la Operadora de Centros de Espectáculos, S.A. de C.V. (OCESA), producen la mayor parte de los espectáculos masivos, al punto que se ha cuestionado si incurren en prácticas monopólicas (Gutiérrez, 2016).

La centralización nubla la posibilidad de dimensionar diversos aspectos de la industria, entorpeciendo el flujo orgánico de artistas, iniciativas e información. Esto ocasiona que parte de la misma se construya a partir de “espejismos” de lo que en apariencia es, además de promover situaciones que implican conflictos de interés.

Sin embargo, fuera de los medios masivos la industria tiene una mayor oferta de espacios. Por ejemplo, el sitio web www.txart.me destaca que existen al menos 1916 foros, bares y espacios para tocar rock en México (Txart, 2016), lo cual implica un mayor número si se contemplan los datos del resto de los nichos.

Ha sido tal el problema de la centralización que a inicios del 2017 OCESA, cerveza Indio, foros y disqueras lanzaron la iniciativa *Circuito Indio por Vive Latino* con la intención de impulsar "el desarrollo artístico y la profesionalización a través de la circulación articulada y sostenible de talento a nivel nacional e internacional" (Circuito Indio, 2017). Se coordinaron 12 foros en 12 ciudades para que el nicho Alternativo tuviera una plataforma estable para realizar giras. Esto resulta irónico, pues festivales icónicos del nicho, como el Vive Latino y el Corona Capital, cuentan con 80,000 a 100,000 asistentes por día de actividades, demostrando que lo que falta es articulación, no público. Cabe destacar que la centralización afecta a unos nichos más que a otros: el Regional, de Rock urbano y el Sonidero han desarrollado su propia infraestructura, por lo que no dependen de la misma manera de este fenómeno.

Clasismo, discriminación y censura cultural

Desde finales del siglo XIX la música ha sido interpretada bajo principios románticos y modernistas que hacen énfasis en los valores formales y técnicos, como un arte universal (Scott, 2000, p. 5). Las expresiones ajenas a estos criterios son, en el mejor de los casos, exotizadas, y en el peor, discriminadas junto con sus practicantes (ver Born & Hesmondhalgh, 2000; Radano & Bohlman, 2000b; Scott, 2003). En México los medios públicos "proveen contenidos de acuerdo con los gustos de las élites de la cultura" (Open Society Foundation, 2012, p. 6), por lo que se suele exotizar, e incluso invisibilizar, aquellas expresiones ajenas a dichos criterios. Se trata de un etnocidio mediático, un "racismo asimilacionista" (Gall, 2004, p. 243).

A lo largo de la historia musical han surgido varios “enemigos” de lo moral y lo artístico. En México ha ocurrido con el Jarabe, el Son, el Vals, el Jazz, el Rock, la Cumbia y, recientemente, la Banda y el Reggaetón. Mientras que mediáticamente se construye un México multicultural idealizado, paternalista, como muestra el documental musical “Hecho en México” (Bridgeman, 2012), a la par existe una discriminación sistemática. Esto ocurre con el uso estereotípico de géneros musicales provenientes de los nichos Tropical y Regional para representar niveles socioeconómicos bajos en el cine mexicano; así como la censura de actividades en instituciones culturales cuando se relacionan con estilos como la Salsa (ver Periodistas Cultura, 2017), o cuando se afirma que el Reggaetón “viene de los simios” (ver Redacción, 2017b). El multiculturalismo es propagandístico, pues las comunidades que lo ponen en práctica no se ven beneficiadas por él.

Además, los medios que se hacen llamar “especializados” en música, provenientes principalmente de los nichos Alternativo y Académico, evaden abordar estilos populares ajenos a sus imaginarios bajo el argumento de que tienen cobertura en otros espacios, aunque suela ser superficial. Hay poco análisis crítico de fenómenos populares locales en la prensa especializada, al punto que se podría hablar de un colonialismo cultural, pues se aprecia que los medios de los nichos Alternativo y Académico suelen dar prioridad a fenómenos originados en otras latitudes. De esta manera, el discurso en el que se sustentan es aspiracional, pues no se documenta lo que ocurre y es pertinente para su contexto local, y mucho menos se le da continuidad.

Inseguridad, corrupción y conflictos de interés

El 2017 ha sido el año más violento en México en décadas (Ahmed, 2017), fenómeno que ha afectado al ámbito musical. El narcotráfico ha impactado en diversas escenas, ocasionando el cierre de foros y bares y mermando mucha de la actividad nocturna (Thump México, 2016). Ha habido asesinatos y desaparición forzada de músicos en distintos estados de la República. Y si bien se ha sugerido

una estrecha relación entre el nicho Regional y el narcotráfico, cuestión que algunos músicos consideran difícil evitar (ver Redacción, 2017a), la realidad es que las desapariciones y asesinatos han ocurrido en prácticamente todos los nichos de la industria, no sólo el Regional, generando temor para que promotores y artistas se trasladen por tierra a través del territorio nacional.

La centralización antes mencionada implica que muchos de los actores de la industria estén estrechamente vinculados, promoviendo la posibilidad de que haya conflictos de interés. Claudio Lomnitz plantea, citando a Roberto da Matta, que en México las prácticas sociales se sustentan en una lógica de "para mis amigos todo, para mis enemigos la ley", cuestión que afecta a la profesionalización, por ejemplo, periodística, a partir de prácticas de "auto-censura":

> Speaking to a journalist about this phenomenon, da Matta remarked that much of this selfcensorship resulted from the fact that journalists, like all members of Mexican middle classes, depend to an unpredictable degree on their social relations. Reliance on personal relations generates a kind of sociability that avoids open attacks, except when corporate interests are involved. Thus, the censorship of the press is in part also a product of the dynamics of da Matta's degraded citizenship (Lomnitz, 1999, p. 270).

Los periodistas musicales tienden a mantener lazos estrechos con músicos, promotores y demás actores en la industria, e incluso cumplen múltiples roles al mismo tiempo: periodistas que son músicos, gestores culturales que trabajan en instancias gubernamentales, etcétera. Las relaciones y actividades de la industria implican conflictos de interés, algo que tiene que ver con la permisividad que plantea Lomnitz. Sin embargo, suele tratarse de un problema ético, más que legal, pues los vínculos entre organismos públicos y privados suelen ser mediados por terceros, algo presente incluso a nivel presidencial, como se ha documentado con el escándalo de la "Casa blanca" y la primera dama Angélica Rivera (ver Redacción AN, 2015). De esta manera se justifica legalmente que la contratación no ha sido directa, y que a pesar de la cercanía no hay nepotismo, por lo que queda en el criterio de los involucrados, y no en un marco legal, el decidir si hay o no conflicto de interés (ver Cano, 2010).

Brechas sociales y de profesionalización

La falta de representatividad promueve desigualdad y exclusión de diversas comunidades (ver Open Society Foundation, 2012; Sánchez, 2007); y en México hay una brecha que no se ha mencionado en el texto: la de género. La violencia contra la mujer afecta al 66.1% de las mexicanas (Cruz Vargas, 2017), e implica segregación profesional y menor remuneración económica (Flores, 2017). Esta brecha se materializa también a partir de la poca presencia de mujeres en los festivales de música (Maza, 2017; Mendoza, 2017), así como en la invisibilización de la violencia en los medios especializados (Damage, 2016; Hassan, 2016; Miserachi, 2016), ya que a pesar de ser un problema que atraviesa a la industria, la discusión se deja a los medios de nota rosa o roja.

Por otra parte, durante años diversos factores económicos, como los altos costos del equipo y la dificultad para adquirir tecnología, implicaron además una brecha técnico-cognitiva: los pocos que tenían los recursos centralizaron buena parte de la producción musical, de la realización de eventos, y de la profesionalización en la industria. Las herramientas digitales y la apertura y diversificación del mercado tecnológico han contrarrestado lo anterior. Además, en años recientes algunas ferias, mercados y encuentros como *Sound:check Xpo*, *Enartes*, *Fimpro*, *Eimi*, *Nodo*, *Networking Nights México*, *Expoacústica*, *Expo Rock Show*, *Meximm* y *Factoría 360*, han promovido la profesionalización musical y la actualización tecnológica con la intención de disminuir dicha brecha, compartir conocimiento y vincular a varios actores de la industria. Sin embargo, no dejan de ser un laboratorio relativamente ajeno al funcionamiento real de cada nicho.

Otra cuestión es la falta de espacios de formación, actualización y profesionalización integral. Si bien transversalmente las instituciones de educación musical ofrecen asignaturas de ejecución de instrumentos y algunos aspectos de composición y teoría musical, los planes de estudio se podrían clasificar en dos perfiles, casi antagónicos. Por una parte, están las instituciones que dan prioridad a

lo discursivo y musicológico (análisis, musicología, etnomusicología, pedagogía, etcétera), y por otra están aquellas que se enfocan en cuestiones de producción de audio y gestión (negocios musicales, ingeniería en audio, producción de eventos, gestión cultural, etcétera). Ambos perfiles forman egresados especializados, pero que pocas veces cuentan con una visión integral del ámbito musical en el país, cuestión que desarrollan sobre la marcha y a lo largo de varios años de experiencia.

¿Cuál es el presente de la industria musical en México?

A lo largo del texto se ha ofrecido un panorama general de la industria musical en México con la intención de establecer un marco contextual para quien esté interesado en analizar o reflexionar sobre algún aspecto de la misma. Cada punto desarrollado puede dar para muchos textos, pero aquí se buscó plantear coordenadas que permitieran dimensionar la complejidad del fenómeno, así como las correlaciones entre cada uno de los elementos a considerar.

Para concluir se comparten algunas reflexiones sobre el presente de la industria, pues muestra indicios de cambio. La generación que desarrolló su gusto y consumo musical a partir de los entornos digitales muestra mayor apertura hacia diversos estilos musicales (Lexia Investigación Cualitativa, 2010), distinguiéndose de las generaciones anteriores ya que la centralización mediática implicaba también el desarrollo de un gusto tajante, más sectario. A su vez, esto ha repercutido en otras prácticas de la industria: textos periodísticos menos discriminatorios, mayor vinculación entre los nichos, descentralización de algunas iniciativas y aumento en la documentación de fenómenos musicales locales.

Buena parte de los problemas estructurales que muestra la industria tiene que ver con dinámicas que atraviesan a todo fenómeno social en México: la corrupción y lo que se podría denominar como un régimen de bienestar dual. Existen iniciativas gubernamentales de bienestar social que benefician a unos cuantos, mientras que el grueso de la población no logra ver satisfechas sus necesidades y recurre a “regímenes de bienestar informal” mediante relaciones comunitarias y

familiares (Barba Solano & Valencia Lomelí, 2013). Si se considera que buena parte de la economía de la industria musical ocurre en el ámbito informal, no es complicado proyectar los problemas que esto conlleva, incluida la falta de seguridad social.

Otro problema tiene que ver con cuestiones legales, pues el grueso de los involucrados en la industria desconoce muchos aspectos sobre la propiedad intelectual y los derechos de autor en México, entorpeciendo varias prácticas en la industria (Mar, 2016). Es importante considerar además que buena parte de la memoria mediática del siglo XX y lo que va del siglo XXI en México es propiedad de unos cuantos, limitando en gran media los procesos de apropiación y recirculación de bienes culturales. Así mismo, es necesario revisar la legislación cultural del país, pues en lugar de promover iniciativas paternalistas se requiere generar una infraestructura legal e institucional que facilite que los diversos actores puedan hacer uso de las plataformas existentes, así como facilitar el que nuevas iniciativas económicas, culturales y artísticas tengan viabilidad y sustento.

Se necesita dar voz y visibilidad a las comunidades mediática e institucionalmente marginadas. Habría que alejarse del paternalismo y el racismo asimilacionista, de la exotización, pues múltiples expresiones actuales son automáticamente osificadas. Etiquetas institucionales y académicas, como la de “Etnorock”, limitan inmediatamente el alcance de ciertas expresiones musicales por los prejuicios estructurales desarrollados a lo largo del texto. Es fundamental que académicos y periodistas reflexionen sobre estos fenómenos, pues son quienes tienen mayor capacidad para cambiar la lógica informativa y de documentación de la industria. Sin embargo, para ello deben reconocer su posicionamiento con respecto al colonialismo cultural que atraviesa su propia labor.

En los últimos años se ha visto un aumento de trabajos académicos dedicados a diversos fenómenos y nichos de la industria. Sin embargo, resulta pertinente trascender los límites de lo académico y establecer diálogo con los medios y otros actores de la industria, sobre todo en el ámbito de la profesionalización. Esto implica evitar la exotización de fenómenos populares, así como promover reflexiones críticas en entornos mediáticos. Se requiere

descolonizar la información, pues los entornos académicos y mediáticos tienden a perpetuar la ausencia de fuentes sobre fenómenos locales. Esto no significa que se busque promover un nacionalismo cegador, lo cual sería contraproducente, sino invitar a un revisionismo crítico, transversal y, sobre todo, local, para comprender realmente las dinámicas de la industria en México. No obstante, aquí se reconoce que a lo largo de la historia se han desarrollado fuentes valiosas sobre diversos fenómenos musicales en el país, pero la centralización, la falta de continuidad, y la nula reedición de las mismas hacen que su acceso sea complicado, si no imposible.

Fuentes referenciales

Ahmed, Azam: «El año más violento en México, visto desde uno de los municipios más peligrosos», *The New York Times*, agosto 4, 2017. <https://www.nytimes.com/es/2017/08/04/violencia-mexico-homicidios-tecoman/> [Consulta: 30 de noviembre de 2017].

Barba Solano, Carlos y Valencia Lomelí, Enrique: «La transición del régimen de bienestar mexicano entre el dualismo y las reformas liberales», *Revista Uruguaya de Ciencia Política* 22(2), 2013, pp. 47–76.

Basave Benitez, Agustín: *México mestizo. Análisis del nacionalismo mexicano en torno a la mestizofilia*. Fondo de Cultura Económica, México, 1992.

Bennett, Andy: «Consolidating the Music Scenes Perspective», *Poetics* 32(3–4), 2004, pp. 223–234.

Bohlman, Philip: *World Music. A Very Short Introduction*. Oxford University Press, New York, 2002.

Born, Georgina y Hesmondhalgh, David (eds.): *Western Music and Its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*. University of California Press, Berkeley, 2000.

Bourdieu, Pierre: «Algunas propiedades de los campos», en *Sociología y Cultura*, Pierre Bourdieu, Grijalvo, México, 1990, pp. 135–141.

Bozal, Valeriano: *El gusto*. Visor, Madrid, 1999.

Brading, David: *Los orígenes del nacionalismo mexicano.* Secretaría de Educación Pública, México, 1973.

Cano, Natalia: «La SEP se contradice: que el de Syntek no es el tema oficial del Bicentenario», *El Universal*, 21 de agosto, 2010. <http://archivo.eluniversal.com.mx/espectaculos/100057.html> [Consulta: 30 de noviembre de 2017].

Carrizosa, Toño: *La onda grupera: historia del movimiento grupero*. Edamex, México, 1997.

Chartier, Roger: «¿Existe una nueva historia cultural?», en *Formas de historia cultural*, eds. Sandra Gayol y Marta Madero, Prometeo Libros, Buenos Aires, 2007, pp. 29–43.

Circuito Indio: «Acerca de», *Circuito Indio por Vive Latino*, 2017. <https://circuitoindio.com/acerca-de> [Consulta: 30 de noviembre de 2017].

Coleman, Mark: *Playback. From the Victrola to MP3, 100 Years of Music, Machines, and Money*. Da Capo Press, Cambridge, 2005.

Cruz Vargas, Juan Carlos: «La violencia de género afecta al 66.1% de las mujeres en México: Inegi», *Proceso*, 18 de agosto, 2017. <http://www.proceso.com.mx/499660/la-violencia-genero-afecta-al-66-1-las-mujeres-en-mexico-inegi> [Consulta: 30 de noviembre de 2017].

Damage, Uili: «Música, violencia de género y redes sociales», *Revista Marvin*, 10 de octubre, 2016. <http://marvin.com.mx/musica/noticias-musica/musica-violencia-genero-redes-sociales/122533> [Consulta: 30 de noviembre de 2017].

de los Reyes, Aurelio: «La música en el cine mudo», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM* XIII(51), 1983, pp. 99–124.

de los Reyes, Aurelio: *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. Trillas, México, 1988.

Estrada, Jesús: *Música y músicos de la época virreinal*. Secretaría de Educación Pública, México, 1973.

Fernández, Justino: «Introducción a la estética del arte mexicano», en *El historicismo en México. Historia y antología*, ed. Álvaro Matute, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2002, pp. 223–256.

Flores, Zenyazen: «Mujeres ganan 30% menos que hombres», *El Financiero*, 8 de marzo, 2017. <http://www.elfinanciero.com.mx/economia/mujeres-ganan-30-menos-que-hombres.html> [Consulta: 30 de noviembre de 2017].

Frith, Simon: «Towards an Aesthetic of Popular Music», en *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays*, Simon Frith, Ashgate, Burlington, 2007, pp. 257–273.

Gall, Olivia: «Identidad, exclusión y racismo: reflexiones teóricas y sobre México», *Revista Mexicana de Sociología* 66(2, abril-junio), 2004, pp. 221–259.

Gay, Peter: *Modernidad. La atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett*. Paidós, Barcelona, 2007.

Giulianotti, Richard: «Supporters, Followers, Fans, and Flaneurs: A Taxonomy of Spectator Identities in Football», *Journal of Sport and Social Issues* 26(1), 2002, pp. 25–46.

Gómez Izquierdo, Jorge: «Racismo y nacionalismo en el discurso de las elites mexicanas: historia patria y antropología indigenista», en *Los caminos del racismo en México*, ed. Jorge Gómez Izquierdo, México: BUAP - Plaza y Valdés, México, 2005, pp. 117–181.

Grainge, Paul: *Memory and Popular Film*. Manchester University Press, Manchester, 2003.

Gutiérrez, Vicente: «Ocesa, el gigante bajo investigación», *El Economista*, 14 de mayo, 2016. <https://www.eleconomista.com.mx/empresas/Ocesa-el-gigante-bajo-investigacion-20160514-0029.html> [Consulta: 30 de noviembre de 2017].

Hassan, Marcos: «Mexican Journalists Debate How to Cover Gender-Based Violence in the Music Industry After Sexual Assault Case Sparks Controversy», *Remezcla*, 19 de octubre, 2016. <http://remezcla.com/features/music/mexican-music-journalism-gender-based-violence/> [Consulta: 30 de noviembre de 2017].

Hewison, Robert: *The Heritage Industry: Britain in a Climate of Decline*. Methuen London, London, 1983.

Lexia Investigación Cualitativa: *Reporte de estudio sindicado: Los teens y el mundo virtual 2010*. Lexia Investigación Cualitativa, México, 2010.

Lomnitz, Claudio, «Modes of Citizenship in Mexico», *Public Culture* 11(1), 1999, pp. 269–293.

López Moya, Martín de la Cruz; Ascencio Cedillo, Efraín y Zebadúa Carbonell, Juan Pablo (eds.): *Etnorock: los rostros de una música global en el sur de México*. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas / Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica / Juan Pablos, México, 2014.

Mar, Jorge: «Los derechos de autor y la propiedad intelectual en México», *Picnic*, *#67 Voodoo. Edición especial de música: La música en México*, *los temas pendientes*, 2016, pp. 54–55.

Marías, Julián: *Generaciones y constelaciones*. Alianza Universidad, Madrid, 1989.

Maza: «Sala de espera: ¡Vamos al Vive Machito!», *Me hace ruido*, 8 de marzo, 2017. <http://www.mehaceruido.com/2017/03/vamos-al-vive-machito/> [Consulta: 30 de noviembre de 2017].

Mendoza, Erich: «Un dude en Twitter nos recordó del machismo implícito en los festivales de música en México», *Noisey*, 12 de mayo, 2017. <https://noisey.vice.com/es_mx/article/qkgwxm/un-dude-en-twitter-nos-recordo-del-machismo-implicito-en-los-festivales-de-musica-en-mexico> [Consulta: 30 de noviembre de 2017].

Migueles, Rubén: «Economía informal generó el 23.6% del PIB y 57.9% de empleo en 2015», *El Universal*, 13 de diciembre, 2016. <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cartera/economia/2016/12/13/economia-informal-genero-el-236-del-pib-y-579-de-empleo-en-2015> [Consulta: 30 de noviembre de 2017].

Miserachi, Raquel: «Los Infierno expulsan a su guitarrista Sabú Avilés tras ser denunciado por violencia doméstica», *Univisión*, 6 de octubre, 2016. <http://www.univision.com/musica/rock-en-espanol/el-guitarrista-de-la-

banda-los-infierno-golpeo-a-su-exesposa-gravemente-y-nadie-hizo-nada> [Consulta: 30 de noviembre de 2017].

Moreno Gamboa, Olivia: *Una cultura en movimiento: la prensa musical de la ciudad de México (1860-1910)*. Facultad de Filosofía y Letras / UNAM / INAH, México, 2009.

Moreno Rivas, Yolanda: *Historia de la música popular mexicana*. Alianza Editorial Mexicana / CONACULTA, México, 1989.

Navarrete, Federico: *Alfabeto del racismo mexicano*. Malpaso, Barcelona, 2016.

Negus, Keith: *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Paidós Comunicación, Barcelona, 2005.

Open Society Foundation: *Los medios digitales: México*. Open Society Information Program, México, 2012.

Pantoja, Jorge (ed.): *Rupestre, el libro*. Ediciones Imposibles, México, 2013.

Pérez Vejo, Tomás: «España en el imaginario mexicano. El choque del exilio», en *De Madrid a México. El exilio español y su impacto sobre el pensamiento, la ciencia y el sistema educativo mexicano*, eds. Agustín Sánchez y Tomás Figueroa Zamudio, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia, 2001, pp. 23–93.

Periodistas Cultura: «Firman para echar salsa, baile y "nacos" del INBA y... ¡lo logran!», *El Universal*, 26 de mayo, 2017. <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/2017/05/26/firman-para-echar-salsa-baile-y-nacos-del-inba-y-lo-logran> [Consulta: 30 de noviembre de 2017].

Radano, Ronald y Bohlman, Philip: «Introduction. Music and Race, Their Past, Their Presence», en *Music and the Racial Imagination*, eds. Ronald Radano y Philip Bohlman, The University of Chicago Press, Chicago, 2000a, pp. 1–53.

________________________ (eds.): *Music and the Racial Imagination*. Chicago: The University of Chicago Press, Chicago, 2000b.

Ramírez Paredes, Juan: *De colores la música: lo que bien se baila... jamás se olvida. Identidades sociomusicales en la Ciudad de México: el caso de la música*

high energy. Posgrado de Estudios Latinoamericanos (UNAM) / AlterArte Ediciones / Master Genius, México, 2009.

Ramírez Tamayo, Zacarías: «¿Por qué en México despreciamos el poder de las industrias creativas?», *Forbes México*, 5 de mayo, 2017. <https://www.forbes.com.mx/la-cultura-riqueza-mal-vista/> [Consulta: 30 de noviembre de 2017].

Ramos Smith, Maya: *Los artistas de la feria y de la calle: espectáculos marginales en la Nueva España (1519-1822)*. Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 2010.

Redacción: «Vocalista de la Banda MS confiesa que es "imposible negarte" a tocar para narcotraficantes», *Sin Embargo*, 22 de agosto, 2017a. <http://www.sinembargo.mx/22-08-2017/3291157> [Consulta: 30 de noviembre de 2017].

Redacción: «Aleks Syntek critica al reggaetón y le responden en Twitter», *El Universal*, 29 de agosto, 2017b. <http://www.eluniversal.com.mx/espectaculos/musica/aleks-syntek-critica-el-reggaeton-y-le-responden-en-twitter> [Consulta: 30 de noviembre de 2017].

Redacción AN: «"Casa blanca," sin conflicto de interés: Andrade», *Aristegui Noticias*, 21 de agosto, 2015. <http://aristeguinoticias.com/2108/mexico/empresas-vinculadas-a-epn-tienen-33-contratos-con-el-gobierno-virgilio-andrade/> [Consulta: 30 de noviembre de 2017].

Roberts, Kevin: *Lovemarks: the Future Beyond Brands*. PowerHouse Books, New York, 2004.

Salazar, Delia (ed.): *Xenofobia y xenofilia en la historia de México siglos XIX y XX. Homenaje a Moisés González Navarro.* SEGOB / Instituto Nacional de Migración, México, 2006.

Sánchez, María Eugenia (ed.): *Identidades, globalización e inequidad*. Universidad Iberoamericana Puebla, Puebla, 2007.

Scott, Derek (ed.): *Music, Culture, and Society. A Reader*. Oxford University Press, Oxford, 2000.

______________: *From the Erotic to the Demonic: on Critical Musicology*. Oxford University Press, Oxford, 2003.

Sefchovich, Sara: *País de mentiras. La distancia entre el discurso y la realidad en la cultura mexicana*. Océano Exprés, México, 2013.

Siegmeister, Elie: *Música y sociedad*. Siglo XXI, México, 1987.

Storr, Anthony: *La música y la mente. El fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones*. Paidós, México, 2002.

Tagg, Philip: *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-musos*. Mass Media Music Scholars' Press, New York, 2015.

Thump México: «Clubes caídos por el narco en Monterrey», *Thump*, 24 de noviembre, 2016. <https://thump.vice.com/es_mx/article/mgndgp/clubes-caidos-monterrey-guerra-contra-el-narco> [Consulta: 30 de noviembre de 2017].

Txart: «Infografía #0014. Foros de rock en México», *Txart*, 22 de julio, 2016. <http://www.txart.me/toonsPics/22.jpg> [Consulta: 30 de noviembre de 2017].

Valadéz, Roberto: «México, entre las naciones con mayor crecimiento en la industria del entretenimiento», *Milenio*, 19 de junio, 2013. <http://www.milenio.com/negocios/Mexico-naciones-crecimiento-industria-entretenimiento_0_101390018.html> [Consulta: 30 de noviembre de 2017].

______________: «México, en lugar 13 de entretenimiento: PwC», *Milenio*, 6 de noviembre, 2014. <http://www.milenio.com/negocios/Mexico-lugar-entrenimiento-PwC_0_315568459.html> [Consulta: 30 de noviembre de 2017].

Vasconcelos, José: *La creación de la Secretaría de Educación Pública*. Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, México, 2011.

Woodside, Julián: «La memoria mediática en México: retos y realidades», *Anuario de investigación 2015*, eds. Moramay Herrera Kuri, Francisco Carrillo y Julián

Woodside, Universidad del Claustro de Sor Juana, México, 2016, pp. 211–232.

Woodside, Julián y Jiménez, Claudia: «Creación, socialización y nuevas tecnologías en la producción musical», en *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales. Prácticas emergentes en las artes, las editoriales y la música*, eds. Néstor García Canclini, Francisco Cruces y Maritza Urteaga, Fundación Telefónica / Ariel, Barcelona, 2012, pp. 91–107.